

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2017

Matěj Štěpánek

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

obor violoncello

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Arthur Honegger – Koncert pro violoncello

Matěj Štěpánek

Vedoucí práce: prof. Miroslav Petráš

Oponent práce: odb.as. Mikael Ericsson

Datum obhajoby: 6. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: Mgr.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS PRAGUE

FACULTY OF MUSIC AND DANCE

Musical Art

Violoncello

MASTER THESIS

Arthur Honegger – Concert for cello

Matěj Štěpánek

Consultant: prof. Miroslav Petráš

Opponent: assistant prof. Mikael Ericsson

Date od thesis defence: 6. 9. 2017

Academic degree given: Master's degree

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tématem této magisterské diplomové práce je violoncellový koncert Arthura Honeggera. Cílem práce je prozkoumat okolnosti jeho vzniku, provést základní strukturální analýzu, upozornit na fakt, že navzdory vysoké řemeslné i umělecké kvalitě tohoto díla se mu nedostává adekvátní pozornosti a přispět k rozšíření povědomí jak o této skladbě, tak o jejím autorovi. Práce je rozdělena na dvě hlavní části. První prozkoumává skladatele a jeho život, zejména období od dětství do roku 1929, kdy byl koncert pro violoncello napsán. Druhá pojednává v několika kapitolách přímo o koncertu samotném. O jeho formální, rytmické a tematické struktuře, jazzových prvcích a zvláštních interpretačních technikách, kadencích a dostupných profesionálních nahrávkách.

Abstract

Subject of this master thesis is the Concert for violoncello by Arthur Honegger. This thesis aims to explore the circumstances in which the concerto was written, examine its basic structure, highlight the fact that despite its undeniable qualities it is not appreciated adequately and contribute to spread the knowledge about this wonderful piece of music as well as about the composer himself. The thesis is divided into two main parts. First one deals with composer's life, focusing on period starting with his childhood to the composition of cello concerto. Second part is discussing the concerto, its formal, rhythmical and thematic structure, jazz influences and unusual performance techniques, cadences and available recordings.

Obsah

Úvod	1
Život Arthura Honeggera se zaměřením na období do roku 1929	2
Dětství	4
Studia	7
Od počátečních úspěchů až k violoncellovému koncertu	11
Život a dílo po roce 1929	15
Koncert pro violoncello	18
Charakter a základní formální struktura koncertu	18
Tempová a rytmická struktura	23
Práce s tématy a motivy	25
Jazzové prvky	27
Neobvyklé interpretační techniky	29
Kadence (Honegger, Maréchal, Feld)	31
Nahrávky	36
Závěr	39

Seznam příloh

- Nahrávka Honeggerova violoncellového koncertu – Matěj Štěpánek, PKF – Prague Philharmonia, dir. Chuhei Iwasaki, 29.4.2016 Sál Martinů v Lichtenštejnském paláci AMU

Úvod

Honeggerův koncert pro violoncello je výjimečně zdařilé a nádherné dílo, které je však v rámci violoncellové literatury poněkud podceňované a upozaděné. Touto prací bych chtěl svým zanedbatelným dílem rozšířit povědomí o této skladbě a rovněž o Arthuru Honeggerovi, který ač respektován, dle mého soudu zaslouží daleko více pozornosti pro své nesporné skladatelské a umělecké kvality. Mojí motivací je zároveň obohatit svoji praktickou znalost Honeggerova violoncellového koncertu o hlubší teoretické poznání, a zároveň zpracovat dané téma v dostatečné kvalitě, abych mohl úspěšně absolvovat studium svého oboru na hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze. Mým oborem je hra na violoncello, a vzhledem k tomu, že jsem violoncellový koncert Arthura Honeggera v rámci svého studia nastudoval a provedl za doprovodu orchestru PKF – Prague Philharmonia (29. 4. 2016), zvolil jsem jej také jako téma písemné práce. Jako přílohu připojuji svou nahrávku z výše zmíněného koncertu a dle mého soudu bude tato pouhá příloha zdaleka nejhodnotnější, nejpřínosnější a nejrelevantnější částí této práce.

Má specializace nevyžaduje dle mého názoru hluboké a vyčerpávající znalosti analýzy a rovněž hudební historie v míře, v jaké je tomu zapotřebí u hudebně teoretických oborů. Budu se tedy v této písemné práci opírat do značné míry o již existující odborné publikace na dané téma; z hlediska historického zejména o vynikající knihu od Harryho Halbreicha, také autobiografickou knihu přímo od Arthura Honeggera a mnohé další texty (viz bibliografie); z hlediska analýzy díla budu vycházet zejména z velmi detailní a zdařilé disertační práce D. L. Kleinmanové z *University of North Texas* (viz bibliografie).

Život Arthura Honeggera se zaměřením na období do roku 1929

„Na první pohled se zdá, že život Arthura Honeggera byl klidný a svým způsobem relativně skromný a obyčejný. Žil v Paříži, studoval na konzervatoři, poměrně často cestoval, jak tomu vyžadovala jeho profese úspěšného skladatele. Žil bez problému ze své práce a jeho osobní život byl prost skandálů.

Avšak za touto prostou fasádou se skrývala bohatá a velmi složitá osobnost. K práci potřeboval klid a naprostou samotu, ale zároveň miloval rozptýlení, která skýtal Pařížský život; izolován, avšak pevně věřící ve svůj úděl umělce jako aktivního člena společnosti, který přispívá svým dílem k dění ve městě; oslavován za znovu oživení oratoria, ale zároveň nespokojen, že nemohl raději více věnovat operám¹; z mnoha jeho skladeb prýštil optimismus a naděje, avšak zároveň jej trýznily pochybnosti a nakonec propadl absolutnímu bezbřehému pesimismu tváří v tvář absurdnosti světa. Ano, Arthur Honegger byl vskutku rozporuplnou jedinečnou osobností a jeho hudba, okamžitě rozpoznatelná, je prací dokonalého a svědomitého řemeslníka, ve kterém se spojuje množství různorodých talentů s nádhernou a silnou uměleckou duší.“²

Chtěl bych osvětlit a zdůraznit, proč se hodlám v míře poněkud větší, než by se mohlo zdát vhodné, věnovat v této písemné práci skladatelovu životnímu příběhu. Přeci jen mým oborem není hudební teorie, či hudební historie, téma této práce není „život Arthura Honeggera“, a můj pohled je pohledem interpreta.

¹ Jeho vášeň pro opery narazila později v jeho životě na materiální překážky, které ve Francii nebylo možné překonat. Ke konci svého života se přiznal: „Můj ideál by býval byl komponovat nic než jen Opery.“ (Halbreich, 1999)

² (Lécroart, nedatováno)

Ovšem prohloubení znalostí o okolnostech vzniku skladby a proniknutí do zákoutí skladatelovy duše je pro interpreta nesmírně cenné. Čím hloub se v tomto pátrání vydává, tím většího porozumění pro dané dílo může dosáhnout a tím více může poté na koncertě předat divákovi. Netvrdím, že bez takového porozumění nelze skladbu kvalitně interpretovat. To jistě ne. Hudba mluví do značné míry sama za sebe. Věřím však, že znalost skladatelova života je ve výše zmíněném ohledu minimálně stejně důležitá jako porozumění řemeslné struktury díla.

Zabývám se zde zejména obdobím od narození do roku 1929, kdy Honegger zkomponoval violoncellový koncert. Pozdější období jsou z perspektivy této skladby a její interpretace v podstatě irelevantní, jelikož neměla žádný vliv na její finální podobu.

Dětství

Arthur Honegger se narodil 10. března 1892 v Le Havre. Své Švýcarské občanství si ponechal celý život, jeho rodina totiž pocházela ze Švýcarského kantonu Curych, přesněji z horské vesnice Wald, která se nachází v oblasti známé jako Zürcher Oberland. Odtamtud také pochází v těchto místech poměrně běžné jméno Honegger (ze Švýcarsko-Německého *Hohen-Egg-Herr*, což znamená „muž tam ze shora“)³

Oscar-Arthur byl nejstarší ze čtyř dětí (první jméno nikdy nebylo používáno) a v době kdy se narodil byl jeho otec profesí „obchodní asistent“, jak je psáno ve skladatelově rodném listu. Avšak nedlouho poté Arthur Honegger senior postavil na vlastní nohy a stal se majitelem a vedoucím velmi prosperujícího obchodu s kávou. Zlaté časy pro jeho rodinu trvaly až do začátku první světové války, kdy se bohužel import kávy naprosto zhroutil a Arthur senior se odebral na důchod do Curychu. Nutno dodat, že rodinné jmění Honeggerů bylo značné, všichni čtyři sourozenci z něj mohli teoreticky při troše skromnosti žít až do smrti.

Rodina Honeggerů byla v okolí poněkud nápadná svou láskou pro hudbu. Oba rodiče často hrávali na domácí klavír, velmi rádi se účastnili kulturních událostí v širokém okolí a mladého Arthura samozřejmě brávali s sebou. Tak již ve svých devíti letech poznal operní díla jako *Faust*, *Hugenoti*, *Carmen*, *Lakmé*, *Vilém Tell* a další. Byl operou nesmírně okouzlen a jeho nadšení se projevilo velmi brzy. Během jara roku 1903 (ve svých jedenácti letech), napsal vlastní

³ (Halbreich, 1999)

operu *Phillipa*, historické drama ze čtrnáctého století, a nadepsal ji jako „Opus 1.“

„Idea sdělování příběhu skrze hudbu ho velmi oslovila a rozhodl se, že bude sám komponovat opery. V tu dobu učinil Sergei Prokofjev stejné rozhodnutí několik tisíc mil daleko. Arthur sotva znal noty a nebyl si vědom existence basového klíče, ale tento problém překonal zapsáním basových rolí (které jeden potřebuje pro postavy vážených otců, vysokých kněží a hlavních zloduchů) do klíče houslového s poznámkou požadující, aby byly zpívány o dvě oktávy níže. Pln důvěry v sebe sama napsal chlapec své vlastní libreto, a když dokončil partituru sám ji i svázal. Jak později přiznal, bylo to právě svázání, co mu dělalo největší obtíže.“⁴

Velmi brzy také pronikl do tajů komorní hudby, když ho matka brala na koncerty umělců jako byli Enesco, Sarasate, Ysaÿe, Pugno, Trio Cortot-Thibaud-Casals a další vynikající interpreti, kteří se na svých turné zastavili v La Havre. Arthurův hudební talent se začal projevovat ve takové míře, až se jeho rodiče rozhodli nechat jej studovat u profesionálních hudebníků. Tak začal hrát na housle a učit se harmonii u Roberta-Charlesa Martina. Svou lásku ke komorní hudbě saturoval doma se jedním ze svých spolužáků, který rovněž hrál na housle a s maminkou. V té době byl inspirován Beethovenovými sonátami, a dokonce napsal několik menších komorních děl včetně dochovaných *Šesti sonát pro housle a klavír*.

V patnácti letech nastal jeden z největších zlomů v Honeggerově životě, když objevil nekonečný svět díla Johanna Sebastiana Bacha. Na jednom z místních koncertů byl svědkem provedení dvou Bachových kantát a tento

⁴ (Halbreich, 1999)

zážitek ho naprosto pohltit. Opustil takřka okamžitě práci na své opeře *Esmeralda* a pustil se do komponování vlastního oratoria (*Oratorio du Calvaire*), které se bohužel nedochovalo. Zde má ovšem jistě kořeny skladatelova pozdější fantastická oratorní tvorba.

Mladý Arthur však nebyl nadán pouze talentem hudebním a rozhodně se nedá říci, že by žil jen hudbou. La Havre bylo živé přístavní město a on, stejně jako mnoho dalších zvědavých chlapců trávil spoustu času u moře a v ruchu přístavního života. Představa asketického chlapce s brýlemi, který celé dny komponuje opery by byla zcela mylná.

„Místní básnířka Henriette Charasson ho popsala jako „mladíka nízkého vzrůstu, velmi dobře stavěného, s hustými černými vlasy, mocným čelem a černýma očima, které planuly nebývalou vůlí a inteligencí.“⁵

Miloval moře, lodě, snil a dálný cizích zemích a nebylo by velkým překvapením, kdyby se stal námořníkem. Ovšem jeho enormní hudební nadání již nebylo možno ignorovat a v roce 1909 Robert-Charles Martin přesvědčil jeho otce, aby Arthura nechal studovat na Curyšské konzervatoři.

⁵ (Halbreich, 1999)

Studia

V Curychu strávil dva roky, poznal pravý kulturní život ve větším městě a mimo jiné pronikl do tajů moderní hudby, zejména Maxe Regera a Richarda Strausse, jejichž hudba do La Havre nepronikla. Na Curyšské konzervatoři získal velkého zastánce ve Friedrichu Hegarovi (1841-1927), který byl hlavním hybatelem kulturního života v Curychu, zakladatelem a ředitelem konzervatoře, prvním šéfdirigentem Totenhalle a sbormistrem místního mužského sboru. Když Heger poznal mladého Honeggera byl ohromen jeho talentem, osobně se ho ujal, začal mu dávat soukromé lekce a zejména díky němu měl mladý skladatel v podstatě ideální podmínky k intenzivnímu nerušenému studiu. Bohužel z této doby se nedochovala takřka žádná korespondence, a hlavně žádné skladby.

Když se v létě roku 1911 Honeggerova studia v Curychu chýlila ke konci, jeho otec chtěl, aby se Arthur zapojil do rodinného obchodu s kávou a dělal mu asistenta. Měl by prý poměrně málo povinností a většinu času by mohl stále věnovat hudbě. Mladý skladatel však cítil, že se chce věnovat hudbě plně a s přímluvou Hegera, který v něm rozeznával obrovský talent, nakonec přesvědčil otce a nastoupil na Pařížskou konzervatoř. Z tehdejší korespondence je znát hluboký vděk a zároveň silná touha dokázat otci, že kariéra a životní poslání skladatele má smysl. Rodiče byli skeptičtí, ale sen mladého Arthura podporovali.

„Po letech Honegger napsal svému příteli Bernardu Gavotymu: „Téměř všichni obchodníci s kávou v Le Havre po první světové válce zkrachovali.

Kdybych se řídil původní vůlí svého otce a zůstal tam, stěží bych se uživil jako druhý houslista v jejich Folies-Bergére!""⁶

Hudebnímu dění v Paříži v roce 1911 bylo neuvěřitelně bohaté. Působily zde osobnosti jako Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas, Albert Roussel a samozřejmě Sergej Ďagilev se svým baletem. Honegger navštěvoval houslovou třídu Luciena Capeta a učil se kontrapunktu u Andrého Gédalge. Tam se také spřátelil se skladateli s mnoha významnými skladateli jako byl např. Darius Milhaud, Jacques Ibert, George Enescu, Germaine Tailleferrová a mnoho dalších. S Milhaudem si Arthur padl takřka okamžitě do oka a stali se velkými přáteli. Milhaud ač mladší o několik měsíců, uhranul Honeggerovi svou předčasnou dospělostí jak po stránce lidské tak skladatelské. Tou dobou už skládal zralá díla a pracoval na grandiózní opeře *La Brevis égarée* (Zbloudilá ovce). Honegger se o něm vždy vyjadřoval jako o „nejtalentovanějším z nás“ a Milhaud prý „pracoval, choval se a mluvil se sebejistotou, vynalézavostí a smělostí, která oslňovala mladíka z provincií, kterým jsem tenkrát byl. Představoval mne napravo, nalevo, ukázal mi skladby skladatelů, o kterých jsem ani nevěděl, že existují – např. Magnard, Séverac – a nad to vše mne měl velmi rád. A to bylo rozhodně vzájemné“⁷ Milhaud zas vzpomíná na Honeggera takto: „V roce 1911, mi bylo umožněno navštěvovat hodiny kontrapunktu Andrého Gédalge. Pozornost všech jeho žáků byla stahována k extrémně pohlednému mladému muži v černém sametovém saku, který zároveň nesl v podpaží houslový futrál... byl to Arthur Honegger, kterému jsme také říkali „le petit Suisse“ (malý švýcarský chlapec). Jeho dobrotivá povaha nám byla všem blízká a jeho kontrapunktická cvičení, stejně jako jeho ranná díla z něj činili mladíka

⁶ (Halbreich, 1999) Folies-Bergére je divadlo a koncertní sál v Paříži. Na přelomu 19. a 20. století to byl významný varietní kabaret.

⁷ (Halbreich, 1999)

hodného pozornosti. Okamžitě jsem se stal jeho přítelem a toto přátelství trvalo až do jeho smrti.“⁸ Tito dva nadějní mladí autoři se později stali nejsilnějšími pilíři Pařížské šestky.

Během několika měsíců roku 1915 byl Arthur Honegger povolán, aby bránil Švýcarské hranice. V létě prodělal intenzivní výcvik se střelnou zbraní. Ve střelbě nijak nevynikal z 185 rekrutů se umístil v přesnosti střelby na 166 místě. Byl přidělen k 71. batalionu a odsloužil přibližně měsíc hlídáním hranice mezi Švýcarskem a Itálií. V tomto roce také napsal dopis svým rodičům, ve kterém jasně vyhranil svůj hudební vkus a dal najevo svoji vůli ve směru, jakým se chce ubírat dál v profesním životě. Rozhodl se zůstat nepokračovat ve studiích v Německu, kam původně směřoval, nýbrž zůstat v Paříži. Jak v dopise vysvětluje: „Není pochyb, že poprvé v historii je Francie v čele hudebního vývoje a dění. Poznal jsem a zamiloval se do hudbě Regera a Strausse, když jsem ještě byl ve Švýcarsku a nadále ji miluji, ale uvědomil jsem si, že skladatelé jako Debussy, Dukas, d'Indy, Florent Schmitt a další byli novější, více originální a nad tím vším jejich hudba obsahovala daleko víc citu než hudba moderních Němců. Straussova hudba, pokud ji posuzujeme oproštěnou od jejího orchestrálního závoje, který je její největší předností (a silou genia v tomto skladateli), je nekonečně méně bohatá ve své invenci nežli hudba například Debussyho, a často obsahuje věci, které jsou extrémně banální a staromódní. Regerova hudba je obdivuhodně napsána, ale často postrádá opravdovou fantazii a emoce, a z toho důvodu představuje zneužívání technických postupů.“⁹

Po návratu z vojenské služby studuje v Paříži kompozici v prominentní třídě Ch. M. J. Widora a rovněž se v následujících letech učil dirigovat pod

⁸ (Halbreich, 1999)

⁹ (Halbreich, 1999)

vedením Vincenta d'Indyho. Z mladého talentovaného, avšak nezkušeného a nejistého chlapce se stával řemeslně brilantní mladý skladatel.

V následující letech se seznámil s mladou talentovanou a také krásnou klavíristkou Andrée Vaurabourg, která se stala jeho dobrou přítelkyní a oblíbenou interpretkou jeho skladeb a postupně po mnoha letech i manželkou (v roce 1926). Jejich vztah vzkvétal, Andrée se stala velmi úspěšnou klavíristkou a ačkoli skladatelských aspirací zanechala poměrně brzy, byla ve své době zároveň jednou z nejlepších kantorek kontrapunktu a harmonie. Mezi její nejúspěšnější žáky patří např. Pierre Boulez.

V Roce 1918 velmi úspěšně zakončil svá studia na Pařížské konzervatoři. Obdržel dokonce čestné uznání za kontrapunkt. Arthur tou dobou již aktivně skládal.

„Z tohoto období pochází jeho *Smyčcový kvartet č.1*, a hlavně symfonická báseň *Le Chant de Nigamon* (Zpěv Nigamonův) zřejmě první dílo zralého umělce. Také se v této době setkal s mnoha klíčovými osobnostmi jako byl Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Pablo Picasso, Erik Satie, Jane Bathori atd. a jeho díla jsou hrána, zejména na koncertech „Nouveaux jeunes“ („Nové mládeže“) – termín se kterým přišel Erik Satie, a který byl později aplikován na členy Pařížské šestky.“¹⁰

¹⁰ (Lécroart, nedatováno)

Od počátečních úspěchů až k violoncellovému koncertu

Na podzim roku 1918 pracoval Honegger na mimickém baletu s názvem *Le Dit des Jeux du monde* (Příběh ze světa her), založeném na básni Paula Mérala. Balet měl premiéru 2. prosince ve Vieux-Colombier a způsobil skandál, který mladému skladateli zaručil první krůčky ke slávě.

Rok 1920, byl v životě skladatel naprosto zlomový. V lednu se oficiálně zrodila Pařížská šestka. Za účelem představení děl mladých skladatelů, byl uspořádán společenský večer u Daria Milhauda. Událost sdružovala šest talentovaných skladatelů, jmenovitě Louis Durey, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Francis Poelenc, Arthur Honegger a Darius Milhaud. Společnost jim dělal básník a muž mnoha talentů Jean Cocteau, který usiloval o ideové sjednocení šesti Pařížanů. Novinář Henri Collet, hudební kritik a skladatel, o tomto setkání publikoval dva články v časopise *Comoedia*, kde přiroval šestici mladých skladatelů k ruské Mocné hrstce („pětce“ – „...les Cinq Russes, les Six Français“). Navzdory snaze Jeana Cocteaua měli mladí skladatelé daleko k nějaké jednotné hudební estetice. „Najdeme jistě u každého z nich skladby, které jeví známky filosofie „šestky“, založené na rafinované (pročištěné) hudební syntaxi, vzdálené Wagnerovské estetice a impresionismu a zároveň vycházející z jazzu, a především z díla Johana Sebastiana Bacha. Každý skladatel však vyvíjí svoji vlastní estetiku a dohromady zůstávají věrni původní ideji o skupině přátel, kteří společně provádějí svá díla, komponují spolu operu *Les Mariés de la tour Eiffel* (ačkoliv Louis Durey se od společné kompozice poměrně brzy distancoval) a

kteří se sejdou minimálně jednou za deset let na tradiční výročí, které se stane záminkou pro různé hudební události."¹¹

V období oficiálního vzniku Pařížské šestky započal zároveň Honegger práci na oratoriu nebo přesněji symfonickém žalmu *Le Roi David* (Král David). Honegger byl v lednu 1920 vybrán, aby napsal hudbu k hře René Moraxe, režiséra Théâtre du Jorat in Mézières ve Švýcarsku. Celé dílo se stalo obrovskou freskou o více jak 20 scénách a Honeggerova hudba měla velký úspěch a skladatel později skladbu přeinstrumentoval pro kompletní symfonický orchestr a jednotlivé části propojil použitím vypravěče. Král David tedy existuje v podstatě ve dvou verzích. Provedení upravené verze v Paříži roku 1924 bylo obrovským úspěchem a Honegger díky němu získal skutečnou slávu a reputaci vynikajícího skladatele. Když 20. ledna 1949 Honegger dirigoval poprvé a naposledy Českou filharmonii na programu byl právě Král David. Takto na skladatele vzpomíná violoncellista František Sláma: „Arthur Honegger u nás dirigoval v lednu 1949 své oratorium Král David: s filharmonií spoluúčinkovali sólisté Národního divadla a Český pěvecký sbor. V rámci spolupráce se Supraphonem se skladba také natáčela. Sbor seděl v parteru na místech publika a orchestr rozmístili na speciálně prodlouženém pódiu, aby se zvuk obou obrovských těles optimálně propojoval. Honegger tak musel občas dirigovat „panoramaticky“, ale zvládal to dobře. Byl to velmi skromný, věcný a příjemný člověk, spíš profesorský typ, vysoký a rozložitý, měl silné brýle s tmavými obroučkami a tmavé vlasy ještě skoro bez šedin. Dovedl pracovat neuvěřitelně soustředěně. V květnu téhož roku se Honegger do Čech ještě jednou vrátil, jistěže na Pražské jaro. Tentokrát dirigoval Symfonický orchestr pražského rozhlasu, takže program jsme si mohli

¹¹ (Lécroart, nedatováno)

vychutnat jako posluchači. Uvedl krom své IV. symfonie a Judith také Concertino pro klavír, v němž se jako sólistka pražskému publiku představila jeho žena Andrée Vaurrabortová, profesorka kontrapunktu na pařížské konzervatoři. Na pódiu i mimo něj bylo zřejmé, že Honeggerovi mají velmi klidný a harmonický vztah, bez střetů a kolizí, které někdy muzikantská manželství charakterizují.¹² Honegger se zřejmě v Čechách těšil velké přízni našich hudebníků i publika.

Z hlediska skladatelovy orchestrální tvorby byla dvacátá léta rovněž velmi plodná. V těchto letech vzniklo dvě z jeho bezpochyby nejslavnějších a nejpopulárnějších děl – *Pastorale d'été* (1920) a symfonická věta *Pacific 231* (1923). Pravděpodobně se jedná dokonce o Honeggerova dvě nejhranější a nejčastěji natáčené skladby vůbec. V roce 1924 napsal krásné *Concertino pro klavír a orchestr*, v roce 1928 svoji druhou symfonickou větu *Rugby*. Už v polovině dvacátých let se Honegger těšil velké popularitě a mohl být hrdý na svou kariéru skladatele. Zatímco Milhaudova hudba nebyla publikem a kritikou valně oceňována a ostatní členové šestky ještě čekali na vznik svých stěžejních děl, Honegger měl již reputaci vynikajícího skladatele po celém kulturním světě, zejména díky *Pacifiku* a *Králi Davidovi*.¹³

V roce 1925 obnovil spolupráci s René Moraxem, která dala vzniknout skladatelově první opeře *Judith*. Ta, ačkoliv mnohokrát upravována, neměla nikdy zdaleka takový úspěch jako *Král David*.

Z těchto let také pochází jeho další opera *Antigona* což byla „...původně hra o Sofoklovi od Jeana Cocteaua napsána v roce 1922 s hudbou od Honeggera. Ten pak použil tento kus k vytvoření vlastní opery, radikální dílo, na kterém

¹² (Sláma, 2017)

¹³ (Lécroart, nedatováno)

pracoval více jak tři toky, aby vyprodukoval pouze čtyřicet pět minut hudby. Skladba je to drsná, tvrdá a komplikovaná, zejména tvořená na základě schémat a vzorců nežli tematickou prací. Opera byla věnována Andrée Vaurabougové, kterou si Honegger vzal v roce 1926, ale k prvnímu provedení došlo až v roce 1928 v Monnaie de Bruxelles. I přesto, že kritici uznávali důležitost tohoto díla, nebyla premiéra nikterak velkým úspěchem, a to jak v Bruselu, tak později v Essenu i v Paříži (na Pařížskou premiéru v roce 1943 si skladatel musel počkat 15 let).¹⁴

V létě roku 1929 zažíval Honegger klidnější období a po malé pauze se pustil do práce na *Koncertu pro violoncello*. Konec dvacátých let byl pro skladatele počátkem určitého psychologického přerodu. Jeho díla přestávají být oceňována, zejména co se týče náročné operní a oratorní tvorby, která je pro něj těžištěm jeho úsilí a stojí ho velké množství energie a času, Zažívá jedno zklamání za druhým a v těchto letech můžeme hledat počátek jeho pozdějšího hlubokého pesimismu. *Koncert pro violoncello* může být tedy svým způsobem považován za velmi cenný dokumentem z období zlomu v rámci postupné transformace z mladého nadějného a v tom nejlepším smyslu naivního skladatele v muže cynického, který pomalu přestává věřit ve smysl svého životního poslání.

¹⁴ (Lécroart, nedatováno)

Život a dílo po roce 1929

Navzdory vrůstajícímu pesimismu žil Honegger bohatý a pestrý život a zkomponoval ještě mnoho velmi významných děl. „V letech 1929–1930 napsal skladatel svou první velkou symfonii. Ze spolupráce s René Bizetem vzešlo oratorium *Cris du monde* (1930–1931) a s P. Claudelem napsal Honegger oratorium *Jeanne d'Arc au bucher* (1935). Prvotní úspěch oratoria *Jeanne d'Arc au bucher* byl posílen během druhé světové války. Claudel a Honegger přidávají prolog, který předpovídá osvobození od Němců. Toto dílo vykazuje úctyhodnou jednotu na všech úrovních. Honeggerova partitura obsahuje spleť opakujících se motivů, které ještě zesilují dramatickou a organickou povahu hudby. Úspěšně se zde prolínají zpívané a mluvené pasáže doprovázené orchestrální hudbou. Lesní rohy jsou nahrazeny saxofony a objevuje se zde hudební nástroj „ondes martenot“, který tak rozšiřuje zvukomalebnost orchestru. S Claudelem ještě Honegger spolupracoval na díle *La danse des morts* (1938), které je směsicí vyprávění, recitace, malého sboru, čtyřhlasého chorálu, rytmické sborové mluvy a přísně definovaných orchestrálních pasáží. Honeggerově tvorbě ve čtyřicátých letech 20. století dominují čtyři velké symfonie – druhá až pátá. Druhá symfonie, která nese název *Symphonie pour cordes* (Symfonie pro smyčce – 1941) je portrétem utrpení, násilí a převažující deprese, se kterou se potýkala Paříž během okupace. Finále této symfonie tvoří chorální melodika, která znázorňuje ducha víry a naděje v osvobození. Třetí symfonii s názvem *Symphonie liturgique* dopsal Honegger v roce 1946, stejně jako jeho čtvrtou symfonii *Deliciae basiliensis*, která je oproti předchozím symfoniím plna radosti a optimismu. Ponurá pátá symfonie *Di tre re* (1950) je ovlivněna Honeggerovou nemocí a depresemi. *Concerto da Camera* (1948) navazuje na úspěšná koncertantní díla z dvacátých let (Concertino pro klavír a Violoncellový koncert).

Sólové nástroje flétna a anglický roh jsou doprovázeny smyčcovým orchestrem. Dílo je velmi kontrapunktické a poskytuje nejsilnější odkaz Bachova vlivu v Honeggerově tvorbě. Posledním velkým dílem Arthura Honeggera je *Une cantante de Noël* (1953), které je napsáno pro smíšený sbor, dětský sbor a varhany.¹⁵

Ve své autobiografické knize Jsem skladatel Honegger jasně dává najevo své znechucení hudebním světem. „Hned první kapitola „Pesimismus bez paradoxu“ nám naskýtá pohled na Honeggera jako na člověka, který je znechucen civilizací, hovoří o její degradaci a celkovém úpadku hudby. Ve své knize rozebírá vztah obecnstva k hudbě, stěžuje si, že se neustále hrají díla klasicismu a romantismu, a nikoliv díla soudobých autorů. Napadá hudební vědce, že prostřednictvím svých kritik manipulují s obecnstvem a ovlivňují jejich hudební vkus. Naopak vyzdvihuje důležitost slavného dirigenta, který má velké zásluhy na propagaci moderního díla. Pokud je velká návštěvnost na nějakém koncertu soudobého skladatele, není to kvůli hudbě, ale podle Honeggera kvůli tomu, že tam účinkuje nějaká známá celebrita. Obecnstvo se tak přišlo podívat na slavnou osobnost, a ne se nasytit uměním. Dozvíme se také, že vznik skladby *Pacific 231* nebyl vůbec motivován onou lokomotivou, ani se nejedná o programní skladbu, nýbrž o dílo, ve kterém chtěl vyjádřit symfonickou gradaci jako rozmanitě rozvíjený chorál zvrásněný bohatou kontrapunktickou sazbou po způsobu Johanna Sebastiana Bacha. Honegger dále popírá, že by bylo novátorství v hudbě podníceno jen v originálnosti harmonických prostředků, podle něj by za takových okolností hudba byla už dávno mrtvá. Tvrdí, že neexistují žádné nové harmonie ani melodické linie, jichž by nebylo použito.

¹⁵ (Mokwiová, 2009)

Avšak stále lze originálním způsobem používat harmonií starých i novějších. Téměř s dokonalou přesností v jedenácté kapitole knihy předpověděl, že okolo roku 2000 zůstanou z hudby jen brutálně skandované rytmy, které bude spojovat rudimentární melodie¹⁶

Po dlouhém několikaletém boji se svým stále se zhoršujícím zdravotním stavem Arthur Honegger zemřel na infarkt 27. listopadu roku 1955. „Během kremace v Pére Lachause řekl Jean Coctou tato slova: „Arthure, podařilo se Ti získat úctu v neuctivé době. Propojil jsi vědeckou mysl středověkého architekta s jednoduchostí a pokorou kameníka, který buduje katedrálu. Tvůj oheň hoří a nevyhasne ani až přestane žít tato planeta. Jelikož hudba není z tohoto světa a její vláda nemá konce.“¹⁷

¹⁶ (Mokwiová, 2009)

¹⁷ (Lécroart, nedatováno)

Koncert pro violoncello

Charakter a základní formální struktura koncertu

Honeggerův koncert pro violoncello byl zkomponován pro violoncellistu Maurice Maréchala. Skladatel na něm započal práci v srpnu a dokončil jej v listopadu roku 1929. První provedení proběhlo v Bostonu 17. února 1930 (Maurice Maréchal, Boston Symphony Orchestra, dirigent Serge Koussevitsky) a evropská premiéra se uskutečnila 16. května 1930 v Paříži (Maurice Maréchal, Salle Pleyel, Orchestre Symphonique de Paris, dirigent Pierre Monteux) Poprvé byl natočen 13. října 1943 (Maurice Maréchal, Orchester Pařížské konzervatoře). Obsazení orchestru je poměrně skromnější (2,2,2,2 – 2,2,0,1 – tympány, činely, triangl – smyčce) a celá skladba trvá cca 15-17 min (když nebereme v úvahu volitelnou kadenci) ¹⁸

Koncert pro violoncello a orchestr je jeden z pouhých tří autorových koncertů. Jako první napsal v roce 1924 *Concertino* pro klavír a orchestr. V roce 1948 zkomponoval *Concerto da camera* pro flétnu, anglický roh a smyčce. Oproti poměrně rozsáhlému objemu skladatelových symfonií utvářejí tato tři díla vsutku poměrně skromnou skupinku. Zároveň Honegger zřejmě nikdy nezatoužil napsat velký „romantický“ koncert. Všechny tři skladby jsou poměrně krátké – mezi 11 a 17 minutami – a také by se z hlediska orchestrální sazby daly označit za menší díla. Avšak to jim nikterak neubírá na kvalitě a důležitosti. Ačkoli bylo každé napsáno v jiném období skladatelova života, žádné z nich se

¹⁸ (Halbreich, 1999)

nedá označit za méně zdařilé dílo. *Concerto da camera* je naopak jednou z nejkrásnějších Honeggerových skladeb, *Concertino* pro klavír a orchestr, napsané v období největšího rozkvětu Pařížské šestky je neodolatelně svěžím a okouzlejícím mladistvým dílem a violoncellový koncert mezi těmito dvěma skladbami zaujímá naprosto rovnocenné místo.

V odborné literatuře bývá často označován jako odlehčené ne příliš důležité dílo, využívající okrajově jazzové prvky, čtyř-taktové fráze a transparentní stavební postupy. Zároveň dílo, které svou tektonikou i datem vzniku plně rezonuje s tradicemi Pařížské šestky. Avšak když se na jeho stavbu podíváme více do detailu, zjistíme, že se jedná o poměrně sofistikovanou a komplikovanou kompozici s velkou uměleckou a řemeslnou hodnotou. Co se používání diatoniky, spíše průzračné orchestrace, humoru a jemných jazzových prvků týče, jistě se dá mluvit o vlivu Pařížské šestky, ovšem o úplném „návratu k jednoduchosti“ nemůže být řeč. Obzvláště z hlediska kontrapunktické práce a práce s tematickým a rytmickým materiálem.¹⁹

Ve violoncellové literatuře rovněž zastává roli ne příliš známého, a ještě méně hraného koncertu, navzdory svým evidentním kvalitám. Pro violoncellistu je zde přítom vše, co si od formátu koncertu může přát. Nádherné zpěvné melodie, pestrá paleta nálad, technicky zajímavá a efektní místa, úžasná kadence od autora ve druhé větě, možnost vlastní kadence mezi druhou a třetí větou a mnohé další malé „interpretační radosti“.

¹⁹ (Kleinmann, 2014)

Následující tabulka je přehledem základní formální struktury díla²⁰:

První věta <i>Andante</i> Hlavní tónina	Introdukce C	Expozice C/h	Provedení F#/f#	Repríza C	Coda C
Druhá věta <i>Lento</i> Hlavní tónina	díl A F#	díl B C/C#	díl A' F#		
Třetí věta <i>Allegro Marcato</i> Hlavní tónina	Expozice C/F#	Provedení Eb	Repríza C	Coda C	

„Aspekty, jako celková tempová sekvence vět (rychlá, pomalá, rychlá) a použití sonátové formy u první a třetí věty a ABA' formy u věty druhé, vytvářejí formální symetrii a jednoduchost, která je příznačná pro díla Pařížské šestky. Honegger se neomezuje použitím tradičních tóninových vztahů mezi větami. Namísto toho se zaměřuje na tritónový tóninový vztah mezi C a Fis a tento vztah uvnitř vět umocňuje, čímž dosahuje propojení a ucelení tonálního schématu. Zároveň věty koncertu propojuje zpracováváním melodických a rytmických motivů z první věty ve větě druhé a třetí.“²¹

První věta koncertu je v sonátové formě a je ohraničena introdukcí a codou. Věta nese tempové označení *Andante*, avšak po osmnáctitaktové introdukci se v expozici poměrně brzy změní 3/4 takt na 2/2 s popiskem "půlová

²⁰ Tabulka z části převzata z disertační práce Deniky Lam Kleinmann, viz. bibliografie

²¹ (Kleinmann, 2014)

nota se rovná čtvrtkové". Tedy většina věty je v tempu, které by odpovídalo spíše *Allegro*, toto označení v notách však nenajdeme. Co se týče tóniny, věta osciluje převážně kolem C dur, pouze v provedení autor využívá svého oblíbeného tritónového vztahu a na krátkou chvíli se dostává do Fis dur. Po návratu lyrického meditativního materiálu z introdukce následuje *attacca* druhá věta.

Druhá věta nese tempové označení *Lento* a svým tempem i temnou náladou vytváří silný kontrast k větě přechází. Jedná se o A-B-A' formu, kde díly A a A' sdílejí tematický melodický materiál ovšem díl A' se liší v doprovodu.

Violoncellové téma je pentatonické a jeho rytmy a intervaly potvrzují

*Honeggerovu fascinaci hudbou amerických indiánů, která se poprvé projevila o dekádu dříve v Zpěvu Nagomonovu (1917).*²² Díl B se skládá ze sólové vypsání kadence, do které se v závěru připojí i orchestr. Celá věta krom dílu B a je se základní C tonalitou koncertu opět v tritónovém vztahu. Oba krajní díly jsou ve fis moll, díl kadence dílu B se vrací k C dur. Violoncello má v celé větě hlavní úlohu. Na rozdíl od věty první, ve které občas sólista doprovází orchestr, zde vždy hraje melodii a orchestr doprovází.²³ Na konce pomalé věty poskytl Honegger interpretovi možnost libovolné kadence, která přechází rovnou do třetí věty.

Poslední věta svým svižným tempem vytváří oproti druhé větě další kontrast. Tempové označení je *Allegro marcato* a takt dvou-půlový (2/2). Věta je opět v sonátové formě a obsesivní opakování čtvrtkových not na tónu C v úvodním tématu značí návrat k základní tónině (mnohému violoncellistovi charakter tohoto tématu jistě na první poslech připomene poslední větu z o třicet let mladšího prvního violoncellového koncertu Dmitrije Šostakoviče). Druhé téma

²² (Halbreich, 1999)

²³ (Kleinmann, 2014)

je však opět ve Fis dur, dá se říci, že tento binární tritónový vztah mezi c a fis je jedním ze specifik Honeggerova violoncellového koncertu (stejný princip lze vypožorovat ve autorově Symfonii č. 1, na které začal pracovat hned poté²⁴). Třetí věta je prodchnuta hravým melodickým a rytmickým materiálem, bezpochyby inspirovaným érou jazzu ve dvacátých letech 20. století. Zejména co se týče harmonické a rytmické struktury např. synkopických rytmů a kánonického prolínání hlasů apod. Na konci reprízy se tok hudby zklidní a po diminuendu následuje reminiscence úvodního motivu z introdukce a kousek tématu první věty. Honegger tak docílí velmi pěkného ucelení a propojení hudebního materiálu a tento krátký návrat vzbudí jistě v nejednom posluchači nostalgické a pokojné pocity. Následující bouřlivý dovětek sestávající z úvodního tématu třetí věty však náhle přeruší meditativní náladu reminiscence a vyústí do silného a triumfálního konce koncertu.

²⁴ (Halbreich, 1999)

Tempová a rytmická struktura

„Honegger experimentuje ve violoncellovém koncertu s matematickým a hudebním konceptem podobně jako ve svém známém *Pacifiku 231*. Když jej komentoval ve své biografii, řekl: „Abych řekl pravdu, v *Pacifiku* jsem následoval velmi abstraktní a poměrně ideální koncept, tím že jsem vytvářel dojem matematického zrychlování rytmu, zatímco věta samotná zpomalovala“
V *Pacifiku 231* Honegger pracuje s konceptem nabírání rychlosti a snižování tempových označení a ve violoncellovém koncertu tento proces obrací – snižováním rychlosti zároveň se zvyšováním tempových označení.²⁵“

Introdukce první věty je napsána ve 3/4 taktu s tempovým označením „*Andante*“. V expozici (takt 19) Honegger indikuje tempovou změnu použitím 2/2 taktu, hudba se však na místo předpokládaného matematického zpomalení zrychluje. Skladatel totiž připojuje poznámku „čtvrtová nota se rovná půlové“. Po repríze se v taktu 132 vrací opět 3/4 takt tentokrát s označením „půlová nota se rovná čtvrtové“. V Codě se vrací opět 2/2 takt a poznámka o záměně rytmických hodnot už chybí. Autor zřejmě předpokládá, že vzhledem k naprosto stejnému tematickému a rytmickému materiálu se interpreti dovtípí.

Ve druhé větě (*Lento*) si Honegger nepohrává se záměnami čtvrtových hodnot, ale přesto se zde mění takty. Důvodem těchto změn je však zřejmě vyhovět frázování témat. V dílu A jsou první čtyři takty v 3/4, pak jeden takt 2/4 a až do dílu B opět 3/4. V taktu 181 je přechod do kadence prodloužen na 4/4 takt a kadence samotná je bez taktového označení. Jediný tempový pokyn

²⁵ (Kleinmann, 2014)

v kadenci je „*Stringendo*“. V dílu A` se vrací 3/4 takt s nímž si skladatel tentokrát vystačí až do konce věty.

Třetí věta je od expozice až do konce reprízy psána v 2/2 taktu s označením „*Allegro Marcato*“. Jeden takt před reminiscencí první věty (t.414) je změna na 4/4, která zřejmě představuje určité zdůraznění čtyř čtvrtkových not osamocené violoncella. Po nich následuje 3/4 takt a introdukce ze začátku koncertu. Tentokrát však nikoliv v *Andante*, ale s tempovým označením „*Lento*“ – velmi důležitý detail, který spolu s citlivou interpretací vytváří onen krásný dojem smíření a nostalgie. V taktu 420 se pak vrací hlavní téma z první věty a s ním i 2/2 takt a poznámka o záměně čtvrtkové hodnoty za půlovou. Poslední změna přichází v taktu 425 v codě, kdy se vrací hlavní téma třetí věty a s ním 2/2 takt, tentokrát ovšem v *Prestu*.

Práce s tématy a motivy

Pro Arthura Honeggera je příznačná práce s tématy, jejich vývoj, proměna a vzájemné kontrapunktické prolínání během skladby. Jak sám říká ve své autobiografii: „Často přirovnávám symfonii či sonatu k románu, ve kterém témata jsou postavami. Jakmile jsme se s nimi seznámili, následujeme jejich vývoj a odhalujeme jejich psychologii. Jakoby byli s námi přítomni. Některé z těchto postav vzbuzují sympatie, jiné nás odpuzují. Jsou hnány proti sobě nebo spojí svá úsilí.“²⁶ Ve violoncellovém koncertu najdeme mnoho vztahu mezi jednotlivými tématy a motivy.

Hned úvodní dvoutónový motivek houslí (takty 1-2) je zpracováván hlavním tématem první věty (takty 18 – 26) v sólovém violoncelle. Nebo jej lze pojmout jako malou anticipaci hlavního tématu.



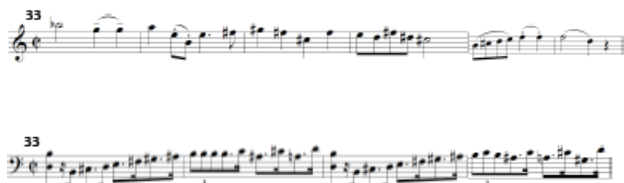
Téma sólového violoncella v introdukci první věty (takty 2-18) je rytmicky variováno v provedení první věty (takty 64-91) ve Fis dur.



²⁶ (Honegger, 1966)

Vedlejší téma první věty zazní poprvé v dřevěných nástrojích (33-41 takt).

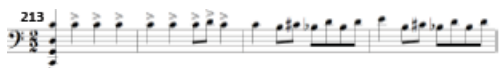
Ve stejnou chvíli přichází violoncello se svojí protivětou.



Materiál z této protivěty (přesněji druhý a čtvrtý takt) Honegger využívá mnohokrát během průběhu skladby, například v taktu 94 kánonicky v dechových nástrojích spolu s druhou částí vedlejšího tématu.



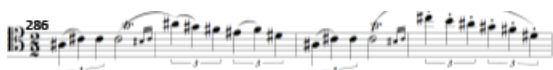
Druhá část tohoto motivku, přesněji druhá polovina taktu 34, se také mimo jiné stane důležitým stavebním blokem hlavního tématu třetí věty.



Téma druhé věty se skládá ze dvou frází.



Ve třetí větě se tyto dvě fráze proměňují v protivětu k vedlejšímu tématu (takt 286).²⁷



²⁷ (Kleinmann, 2014)

Jazzové prvky

Americký jazz počínaje dvacátými lety 20. století velkou měrou ovlivnil Pařížské skladatele. Mnoho Amerických jazzových muzikantů tou dobou cestovalo a koncertovalo v hlavním městě Francie a Pařížská veřejnost díky tom měla možnost přímého kontaktu s jazzovou hudbou. Zároveň mnoho Francouzských avantgardních skladatelů hledalo nové cesty, jak vyjádřit svou hudební estetiku. Mnoho z nich také přijalo charakteristiky nových jazzových zvuků a tyto elementy zakomponovalo do svých děl.

„Ačkoliv tyto nové kompozice ovlivněné jazzovými prvky pravděpodobně nejsou uznávány jako jazz dle Amerických standardů, jedná se o skladby, které posluchačům svou charakteristikou jazz připomínají. Zapojením těchto prvků do svých kompozic, avantgarda transformovala Americký jazz, a učinila z něj jeden z nástrojů svojí nové estetiky v rámci Francouzské hudební scény“²⁸

Z Pařížské šestky přijal nejvíce jazzovou hudbu bezpochyby Darius Milhaud, ale rovněž Auric a Honegger se nechali do jisté míry ovlivnit. „Většina Milhaudových komentářů k jazzu se soustředí na používání synkopického rytmu, perkusí, nových hudebních nástrojů a nových zvukových efektů“²⁹

Ne všechny tyto prvky najdeme ve violoncellovém koncertu Arthura Honeggera, ale co se týče užití synkopických rytmů a nezvyklých zvukových efektů, je zde inspirace poměrně jasná. Obzvlášť synkopických rytmů je skladba doslova plná. Honegger v každé části koncertu pracuje se vnitřní strukturou témat, s ligaturami a „předrážením“ či pozdržováním melodií v rámci frází a často

²⁸ (Kleinmann, 2014)

²⁹ (Kleinmann, 2014)

tímto nakládáním s tématy a figurami rozmazává pojem rytmu a taktových čarách (například téma druhé věty, viz. notové příklady v předchozí kapitole).

Nejkrásnějšími příklady jazzové inspirace v rámci violoncellového koncertu jsou tři místa ve třetí větě. Akordy v tutti smyčcích v taktu 300.



Tubové sólo s glissandovým doprovodem sólového violoncella v taktu 348.



Dialog mezi sólovým violoncellem a prvními houslemi v taktu 392.



„Ačkoliv je synkopický rytmus příznačný pro mnoho hudebních žánrů, jeho užití v Honeggerově violoncellovém koncertu s nejvyšší pravděpodobností souvisí s Honeggerovým a Milhaudovým zájmem o jazzovou hudbu ve Francii dvacátých let minulého století.“³⁰

³⁰ (Kleinmann, 2014)

Neobvyklé interpretační techniky

Honegger není první skladatel který použil *col légno* ve svém díle. *Col légno* vytváří úderem prutu smyčce o strunu perkusní efekt jehož součástí je i tón. Výška tónu se odvíjí od vzdálenosti úderu od kobylky. Když tento efekt hraje více hráčů počítá se s tím, že každý udeří v jiné vzdálenosti a vznikne zvukový klastr naprosto specifické barvy a charakteru. „*Col légno* vytváří měkký ténbr, který je snadno překryt příliš hustou instrumentací a vysokými dynamikami. Nový způsob, jakým Honegger *col légno* využívá ve svém violoncellovém koncertu souvisí s tím, kterým nástrojům tuto techniku přidělí a s jakými dalšími nástroji je zkombinuje, aby vytvořil vybalancovanou orchestraci.“³¹

V taktech 50 – 51 používá Honegger *col légno* v skladbě poprvé. Uchyluje k neobvyklému vynechání horních smyčců a k použití tohoto efektu pouze ve smyčcích spodních u kterých je více slyšet úder nežli tón. Zároveň odlehčuje instrumentaci – violoncella a kontrabasy hrají *col légno* motivek z protivěty k hlavnímu tématu první věty a s nimi zní sólové violoncello v nízké dynamice (*piano*), tuba drží celou notu a tympány hrají osminové trioly na první dobu. Díky této kombinaci nástrojů a partů může být *col légno* krásně slyšet.³²

Na podobném principu je postaven i začátek druhé věty. Rytmický vzorec kontrabasů v *col légno* se střídá s údery tympánů, což samo o sobě vytváří velmi pěkný efekt kontrastu mezi kulatým zvukem tympánů a přeci jen podstatně ostřejšími údery kontrabasových smyčců o struny. Celá pasáž je protknuta táhlou melodií v *piano* v deších a z hlediska instrumentace funguje naprosto perfektně.

³¹ (Kleinmann, 2014)

³² (Kleinmann, 2014)

Zvláštností tohoto místa je rovněž krátké, ale poměrně exponované solo Tuby. Ta má předepsané dusítko, ale vzhledem k řídké instrumentaci je slyšet nádherně a na chvíličku přebere vedení, což nebylo v dobách tvorby tohoto koncertu zcela obvyklé. „Kolem pozdního 19 století začla dávat Franzouzská škola větší prostor lyrčnosti ve spodních žesťových nástrojích.“³³

Tuba dostane během třetí věty ještě daleko více prostoru, když v taktu 342 přednáší celé vedlejší téma třetí věty. Zde Honegger použil opět poměrně neobvyklou techniku – *Frullato*. Ta se u Tube téměř nepoužívá a také na tomto místě působí velmi překvapivě.

Do Tubového *frullata* má solové cello asi jedinou problematičtější a hlavně ne zcela obvyklou technickou pasáž. Jedná se o opakující se glisandové skoky v rozsahu až dvou oktáv. To je pro violoncellistu opravdu nezvyklé. Zároveň však nutno dodat, že tato pasáž je jedním z několika míst kde je violoncello v drtivě přesilě orchestru a trochou nadsázky lze říci, že je v něm úplně jedno co sólista hraje, důležité je se po jeho skončení spolehlivě a v plné síle vynořit s následující triolovou pasáží. Krom toho však v rámci koncertu nenajdeme v sólovém partu žádné vyložené technické záludnosti. Největší překážkou ve zdárném nastudování koncertu je dle mého soudu paměť. Některé pasáže, obzvláště ve třetí větě, není snadné takřikajíc „dostat do hlavy“.

³³ (Kleinmann, 2014)

Kadence (Honegger, Maréchal, Feld)

Honegger dává ve svém koncertu poměrně velký prostor zvuku sólového violoncella. V dílu B ve druhé větě v taktech 182–183 se nachází první kadence přímo od autora. Kadence lze rozdělit na 4 sekce, přičemž každá začíná na tónu C – spodní prázdné struně. Tuto pasáž koncertu považuji za velmi zdařilou a efektní. Ve druhé ze zmíněných sekcí skladatel píše *Stringendo* (které platí až do konce kadence), ve třetí se osminový pohyb vzhůru mění na šestnáctinový, ve čtvrté na dvaatřicetinový. Vzdůstá jak tempo, tak melodie a zmenšují se rytmické hodnoty, tedy vzniká ohromný efekt tahu kupředu a dramatické naléhavosti. Roli v tomto efektu samozřejmě hraje také hojné použití disonantního intervalu zmenšené kvarty, který se prolíná celým dílem. V taktu 184 se k violoncellu přidává orchestr a následná společná gradace ústí zpět do tématu ze začátku druhé věty, tedy do dílu A'. O doprovodném motivku, který odlišuje díla A a A' bude řeč níže – Maréchal i Feld je použili ve svých kadencích.³⁴

The image displays three staves of musical notation for a Cello Solo. The first staff covers measures 178 to 182. Measure 178 is marked 'Solo'. Measures 179 and 180 contain a melodic line with a fermata. Measure 181 continues the melodic line. Measure 182 is marked 'pizz' (pizzicato), 'arco' (arco), and 'Marcato'. The second staff covers measures 183 to 184. Measure 183 is marked 'Solo' and 'Stringendo'. The third staff covers measures 185 to 186. Measure 185 is marked 'Cadenza'. Measure 186 is marked 'Rit' (ritardando). Red boxes highlight specific intervals in measures 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, and 186.

³⁴ (Kleinmann, 2014)

Na konci druhé věty se nachází druhá kadence ovšem pouze formě poznámky (*cadenza ad libitum*). *Následuje tradici osmnáctého století, skladatel pouze vyznačil místo, kde by kadence měla být a zanechal její tvorbu na interpretovi.*³⁵ Velmi sympatické, a velmi vzácné gesto u koncertu, který byl napsán téměř v polovině dvacátého století. Při studování koncertu jsem sám nějakou dobu váhal, zda volitelnou kadenci vůbec hrát, například mimo jiné Mstislav Rostropovič, Miloš Sádlo, Julian Lloyd Webber nebo Christian Poltéra ji na svých nahrávkách nemají. Tím nechci v tomto ohledu nijak kritizovat tyto nahrávky. Totiž koncert bez druhé kadence tektonicky v podstatě nijak nestrádá a je takříkajíc „funkční“. Ovšem z hlediska interpreta (a vlastně i posluchače) je třeba vzít v úvahu, že jak první, tak třetí věta jsou skutečným dialogem mezi orchestrem a sólistou, prostoru na předvedení instrumentálních a uměleckých schopností zde není zas tak mnoho. Navíc navzdory poměrně skromné a transparentní instrumentaci, v některých místech je pro sólistu velmi obtížné se přes orchestr zvukově prosadit. Pouze druhá věta je z většinové části pod dominancí sólového nástroje a první kadence vypsána autorem je sice naprosto vynikající, ale poměrně krátká. Je tedy pro violoncellistu nasnadě Honeggerovu pobídku k volitelné kadenci využít k předvedení svých uměleckých a profesionálních kvalit a zároveň vnést do zvukového spektra díla další kontrastní plochu.

Ideální způsob by zřejmě byl napsat nebo dokonce improvizovat svou vlastní kadenci. Ovšem lze rovněž využít kadenci, kterou napsal sám Maurice Maréchal ve spolupráci s Arthurem Honeggerem. *V této kadenci Maréchal ukazuje svůj unikátní pohled na hudební materiál. Používá v ní nejen melodický materiál,*

³⁵ (Bonev, 2009)

ale také figury doprovodu... V počátku Maréchal proti sobě klade dva prvky orchestrálního doprovodu: akordy v nižších smyčcích a motivek tečkovaného rytmu v houslích. Tyto dva elementy znějí zároveň v introdukci koncertu. Poté zpracovává hlavní téma první věty koncertu použitím paralelních kvinta a flažoletů, čímž dosahuje zvláštních zvukových efektů.³⁶ Poté používá doprovodnou figurku z dílu A' druhé věty (7. řádek kadence, po koruně) a kadence končí opět zpracováním témat první věty a s crescendem ústí do věty třetí.

The image shows a page of musical notation for the introduction of the first movement of the Concerto for Violin and Orchestra by Maurice Strakosky. The score is written for Violin I and II, Violoncello, and Double Bass. It features a complex rhythmic pattern of dotted notes and chords in the lower strings, and a melodic line in the violins. The tempo is marked 'Allegro marcato'. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulation (accents), and performance instructions like 'crescendo' and 'poco a poco'. The piece is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

³⁶ (Bonev, 2009)

Maréchalova kadence je jistě pěknou ukázkou kooperace mezi interpretem a skladatelem. Považuji za poněkud podivné, že naprostá většina interpretů, pokud nejsou ochotni vymýšlet svoji vlastní, nesáhnou alespoň po kadenci Maréchala, kterému bylo celé dílo věnováno.

Zásluhou českého violoncellisty Michala Kaňky se vyskytla pro interprety Honeggerova koncertu další možnost. Na jeho žádost totiž složil na začátku devadesátých let 20. století kadenci český skladatel Jindřich Feld (1925-2007).

Cadence
pour le Concerto pour violoncelle et orchestre de Arthur Honegger JINDŘICH FELD 1984

Violoncello

pizz. *p* *mp* *mf*

arco *f* *mf* *ff* *gliss.*

p *mf* *poco* *a*

poco *crescendo* *poco rit.* *Un poco meno mosso* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

mp *ff* *f* *Allegro marcato*

(pizz.) *arco* *mp* *f* *accel.*

... a tempo I *mf* *arco* *f* *pizz.* *mf*

arco *f* *mf*

f

f *mf*

f

ff

Allegro marcato

Oproti Maréchalově kadenci se mi zdá tato mnohem zdařilejší takřka po všech stránkách.³⁷ Napojení na hudební materiál před kadencí i po ní je proveden elegantně, citlivě a logicky. Využití nástrojových možností violoncella je zde širší (různé druhy pizzicata, tremola, rychlé stupnicovité pasáže), díky čemuž kadence působí celkově barevněji a efektněji. Použití motivů z koncertu není tak očividné a průhledné (krom doprovodné figury z druhé věty – 4. řádek kadence). Celkově kadence působí jako organická součást koncertu a za její vznik jistě patří Jindřichu Feldovi i Michalu Kaňkovi velký dík.

³⁷ Proto jsem tuto kadenci také zvolil při svém nastudování Honeggerova violoncellového koncertu a je součástí přiložené nahrávky.

Nahrávky

Oproti hranějším violoncellovým koncertům je nahrávek Honeggerova violoncellového koncertu „jako šafránu“. Budiž to dalším důkazem nízké popularity tohoto díla. Bohužel s tím možná souvisí i místy poněkud nižší kvalita, než bývá zvykem – na některých snímcích jsou patrné korekce střihy nebo i ponechané nedokonalosti a navzdory zvučným jménům interpretů nejsou všechna provedení zcela přesvědčivá. Upozorňuji, že se nejedná o živé nahrávky z koncertů. Vzhledem k neuvěřitelně a stále se vyvíjející dokonalosti nahrávací techniky je tento fakt poněkud zarážející. Když však pomineme drobné nedostatky, všechny dostupné nahrávky mají své kouzlo a každý posluchač mezi nimi jistě může najít interpretaci vyhovující jeho vkusu. Kéž by se ovšem v budoucnu Honeggerův koncert dostal do širšího povědomí violoncellistů potažmo dramaturgů, posluchačů atd. Jistě by pak vznikly další hodnotné nahrávky.

Nehodlám se uchylovat k analyzování, porovnávání a hodnocení nahrávek z hlediska interpretačních a uměleckých kvalit. Nepovažuji to nikterak za přínosné ani se k něčemu takovému necítím oprávněn. Toto poslání přenechávám hudebním kritikům a má vlastní nedokonalá nahrávka z živého koncertu budiž reprezentací mého interpretačního názoru.

Následující seznam (seřazen vzestupně dle roku vydání – nikoliv natočení) pravděpodobně není vyčerpávajícím výčtem všech nahrávek violoncellového koncertu Arthura Honeggera, které kdy spatřily světlo světa, ale k reálnému celkovému počtu profesionálních snímků nemá moc daleko.

Miloš Sádlo – Česká filharmonie (dirigent Václav Neumann) – vydavatelství
Supraphon - 1969

Michal Kaňka – Symfonický orchestr Českého rozhlasu (dir. Mario Klemens) –
vyd. Praga - 1992

Robin Clavreul – „Orchestral“ Ensemble (dir. Fabrice Bollon) – vyd. Gega New –
1994

Christian Poltéra – Malmö Symphony Orchestra (dir. Ollila-Hannikainen) – vyd.
BIS – říjen 2007

Johannes Moser – Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern
(dir. Christoph Poppen) – vyd. SWR Classic – květen 2011

Julian Lloyd Webber – English Chamber Orchestra (dir. Yan Pascal Tortelier) –
vyd. Decca – 26 květen 2016

Mstislav Rostropovič – London Symphony Orchestra (Kent Nagano) – Warner
Classics – 1 březen 2017

Rád bych upozornil, že dvě ze sedmi nahrávek ve výše uvedeném seznamu pocházejí od českých violoncellistů. Toť velmi potěšující fakt, který snad okrajově souvisí s oblíbeností a respektem, kterému se Arthur Honegger těšil u naší laické i odborné veřejnosti navzdory některým negativním kritikám jeho děl.

Co se volitelné kadence týče, najdeme ji pouze na snímku Michala Kaňky a Robina Clavreula. Michal Kaňka hraje samozřejmě kadenci svého tchána Jindřicha Felda, která mu byla napsána dalo by se říci „na míru“. Snímek Clavreula je cenný a zajímavý právě zejména tím, že obsahuje jeho vlastní kadenci.³⁸

³⁸ Notové ukázky z podkapitol „Tempová a rytmická struktura“, „práce s tématy a motivy“. „jazzové prvky“ a první notová ukázka z kapitoly „Kadence (Honegger, Maréchal, Feld)“, jsou vypůjčeny a upraveny z disertační práce Deniky Lam Kleinmann (viz bibliografie)

Závěr

Přínos této práce spatřuji v rozšíření vlastních obzorů, prohloubení své znalosti života a díla Arthura Honeggera, avšak zejména v potenciální pomoci dalším interpretům při nastudování Honeggerova violoncellového koncertu a zvýšení povědomí o této krásné skladbě. Obávám se, že česká laická i odborná veřejnost o ní má jen malé tušení a totéž naneštěstí platí i o našich studentech i profesionálních violoncellistech. Situace v zahraničí je o něco lepší, ale rovněž nikterak slavná vzhledem k nepochybným kvalitám této skladby.

Jakkoli může působit koncert na první dojem trochu banálně a místy podivně, jedná se z hlediska kompozičního o velmi rafinované, promyšlené a prokomponované dílo značné řemeslné i umělecké hodnoty.

Pro violoncellistu skýtá několik ne zcela obvyklých úskalí při nastudování. Nepatří však dle mého soudu svoji technickou obtížností k nejtěžším dílům violoncellového repertoáru, přičemž nabízí mnoho možností k předvedení interpretačního umu.

Jednoznačně se přikláním k využití možnosti volitelné kadence mezi druhou a třetí větou. Jednak se tím skladba může prodloužit z poměrně krátkých 15-17 minut na číslo blížící se ostatním koncertům kmenového violoncellového repertoáru. Za druhé se tím značně procentuálně zvětší úloha sólového nástroje, který se jinak sice ke slovu samozřejmě dostává, ale nutno říci, že rovněž poněkud méně, nežli tomu bývá u violoncellových koncertů zvykem. S tím úzce souvisí i důvod třetí, totiž že i pro posluchače je dle mého názoru zařazení druhé kadence příjemnější a poutavější – z hlediska proporcí akustické mohutnosti a barevnosti v rámci celého díla. Vzhledem k patrným jazzovým vlivům považuji za jednoznačně nejlepší možnost vytvoření vlastní kadence, ideálně do jisté míry

improvizované – dle individuálních schopností každého hráče. Pokud by interpret z jakýchkoli důvodů tuto možnost nezvolil, doporučil bych bez nejmenších pochyb nádhernou kadenci od Jindřicha Felda (a sám jsem tak učinil na nahrávce přiložené k této práci)

Dostupné profesionální nahrávky jsem detailně neanalyzoval a hodnotil jen velmi zevrubně. Pokud bych měl říci která z nich je mému srdci nejbližší, zvolil bych zřejmě nahrávku Mstislava Rostropoviče pro její z mého pohledu nejniternější, nejcitlivější a nejpřesvědčivější realizaci rozmanitých barev a nálad koncertu.

Bibliografie

- Bonev, B. (7. květen 2009). The Cadencia in Cello Concertos: History, Analysis, and Principles of Improvisation. *Dissertation thesis*. Florida State University.
- Halbreich, H. (1999). *Arthur Honegger*. Portland: Amadues Press.
- Honegger, A. (1966). *I am a composer*. New York: St. Martin's Press.
- Kleinmann, D. L. (květen 2014). Analysis of Honegger's cello concerto (1929) : A return to simplicity ? *Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts*. University of North Texas.
- Lécroart, P. (nedatováno). *Arthur Honegger Biography*. Načteno z Arthur Honegger: <http://arthur-honegger.com>
- Mokwiová, L. (2009). Arthur Honegger: příspěvek ke kompozičnímu stylu poloviny 20. let XX. st - Concertino pro klavír a orchestr. *Bakalářská práce*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.
- Naxos Music Library*. (2017). Načteno z <http://www.naxosmusiclibrary.com> (Nahrávky J. Mosera, J. L. Webbera, R. Clavreula, M. Rostropoviče a CH. Poltéry)
- Sláma, F. (2017). *František Sláma - Miscelanea*. Načteno z Dirigenti České filharmonie: <http://frantisekslama.com/dirigenti>
- Spratt, G. K. (1987). *Music of Arthur Honegger*. Cork, Ireland: Cork University Press.
- Youtube*. (2017). Načteno z <http://youtube.com> (Nahrávky Milošes Sádla a Michala Kaňky)